

ALEJANDRO DE LA SOTA: UNA ANTOLOGIA INCONCLUSA

Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota

ALEJANDRO DE LA SOTA MARTINEZ NACIO EN PONTEVEDRA EN 1913 Y ACABO LA CARRERA DE ARQUITECTURA EN 1941, EN LA ESCUELA DE Madrid. En el 1982 tendrá, pues, sesenta y ocho años de edad, con lo que la imagen que hoy podemos tener ya de su obra es muy completa; más aún si tenemos en cuenta la acusada continuidad de su manera de hacer.

Rodeado de un carismático misterio, se le ha considerado un personaje atípico, al tiempo que un maestro innegable. Tanto que la fascinación de su obra prendió en muchos de las generaciones más jóvenes: como ya se ha observado, puede detectarse una cierta escuela *sotiana* entre algunos de los arquitectos madrileños que hoy andan alrededor, o más allá, de los treinta y cinco años. Las salpicaduras de su influencia han sido muy abundantes incluso fuera del ambiente cultural de Madrid, y su prestigio en toda España es muy firme.

Pero, visto esto, ¿qué significa la obra de Alejandro de la Sota —la obra de un aparente solitario— en la arquitectura española contemporánea? ¿Cuáles fueron aquellas cualidades capaces de llegar a constituir un auténtico mito en torno a la misma? ¿Podremos entenderla ahora que, al ser ya casi histórica, afecta mucho menos a nuestras propias posiciones y actitudes actuales? Interesante sería intentarlo.

De la Sota debió iniciar su carrera, supongo, alrededor del año 1933, con lo que vivió una Escuela indudablemente influenciada por las muy diversas ideas entre las que se debatió la ecléctica cultura madrileña de anteguerra y de posguerra. Los primeros trabajos después de esta etapa escolar son los trazados de algunos pueblos para el Instituto de Colonización, ejercicios que se realizan siguiendo los métodos entonces habituales: un esquema planimétrico de arquitectura contemporánea se construye según imágenes propias de la edificación popular, refugio en que muchas veces se encontrarán reunidos los modernos con los académicos.

Ya se ha indicado cómo el último de estos trabajos, el pueblo de Esquivel (1948-1952), permite distinguir un De la Sota diferenciado y personal. En él se revelan —quizá, en efecto, por primera vez— algunas cuestiones que pueden ayudarnos a entender sus metas.

La arquitectura popular, tan en boga en aquellos años, era ya una vieja afición. Los académicos españoles practicantes de los «estilos nacionales» que defendieron sobre todo Lampérez y Rucabado, la estimaban por su capacidad escenográfica, tan explícita en dibujos como los de Pedro Muguruza o los que hoy tantas veces se siguen haciendo en las restauraciones de monumentos. Para los modernos, las arquitecturas populares más espontáneas eran capaces de poner en valor nociones estéticas afines a la plástica racionalista, al tiempo que, como para los académicos, suponían un modelo ejemplar de sencilla y sabia tectónica, de adecuada construcción.

Pero así descrito este esquema convencional, el pueblo de Esquivel no queda explicado. Pues, por ejemplo, no son muy importantes para éste las preocupaciones constructivas, tal y como, apresuradamente, podría haberse supuesto. Más bien la construcción, en su versatilidad, permite a De la Sota ponerla al servicio de determinadas intenciones *plásticas*, también escénicas, claro, pero que no siguen ni a los estilos españolistas ni a las estéticas nuevas. En Esquivel hay temas académicos, neobarrocos, modernos..., filtrados todos por una misma visión plástica, escultórica y, a la vez, gráfica.

El gráfico, el dibujo, nunca realista, llegará a ser básico para la arquitectura de Alejandro de la Sota. Su esfuerzo puede sintetizarse —y ello estará, al menos, desde Esquivel— en el logro de que la obra consiga, finalmente, ser como el dibujo, alcanzarle. Pues el gráfico lleva en sí plasmada la voluntad de la intención, la Idea.

Por ello no sería acertado entender a De la Sota como un funcionalista, un «constructivista», o conceptos parecidos que han podido tenerse por definiciones de su obra. Los valores más importantes de ésta son los propios de un *compositor*, de un estilista, incluso. Claro es que su manera adoptó las intenciones estéticas de la arquitectura moderna, con lo que los *eslógenes* de ésta, a veces gustosamente repetidos por don Alejandro, establecieron un equívoco fuertemente aumentado por el extremo conceptualista y esencial que imprimió a su trabajo.

En Esquivel los gestos plásticos son también escultóricos, matéricos, aunque siempre sostenidos por una interpretación dibujística, gráfica. Pues, al principio, conviven normalmente en la obra sotiana

las dos intenciones formales, escultórica y gráfica —compositiva—, para ganar esta última en importancia a medida que la obra transcurre. El dibujo, convertido en líneas esenciales, será, cada vez con más fuerza, depositario último de la Idea. Apropiarse de ella al conseguir lograrla por medio de la materia real, y aún por encima de la naturaleza de las cosas en la construcción, constituirá la meta. Su talento fue, muchas veces, lograrlo.

Al proyectar, se buscarán las líneas capaces de llevar la Idea a la realidad, construyendo ésta de modo que quedara convertida en aquella *esencia* que representó el dibujo. El platonismo de don Alejandro persigue la esencia de las cosas, la Idea, de modo que la materia se sublima, se espiritualice, al conseguir plasmar aquélla. La ambición de espiritualizar la materia invade la arquitectura sotiana, aunque ello sea contradictorio con la imagen funcional, práctica que, por moderna, pueda querer tenerse de ella.

Tal vez la obra menos *espiritualista*, y, por lo tanto, la que se deja conducir por una intención más plástica y espacial, como vocaciones más propiamente modernas, sea la casa en la calle del Doctor Arce en Madrid (1954). Puede que fueran éstos los momentos en que De la Sota estuvo más atento al desarrollo de la arquitectura moderna europea, siendo sensible al *informalismo*, como versión evolucionada del estilo internacional, y a la influencia de los orgánicos, sobre todo de Aalto. La casa, en su plasticismo, toma una gran realidad constructiva y tectónica, al tiempo que los dibujos, consecuentemente, son más instrumentales de lo que será habitual, mostrando la promesa, no tanto de un gráfico a conseguir con la materia, cuanto una realidad espacial y constructiva futura. Son, pues, unos simples planos, ya que en la casa del Doctor Arce no se ha hecho presente aún la intención estética idealista que llegará a caracterizar su obra —y, así, sus dibujos— años más tarde.

El camino espacialista, heredero de Esquivel y renovado por el informalismo, fue tanteado por De la Sota en bastantes de las ocasiones de aquellos años, y aunque tendrá la oportunidad de construir Doctor Arce, uno de sus ensayos más afortunados, no continuará por él. Pues aquéllas de sus obras —aquel estilo sutil— que le convertirán en un mito cambiarán espacio y construcción por esencia y esquema, iniciando una ascesis espiritual casi sin límite y que, convertida en lenguaje, dará lugar al camino que le valdrá tantos admiradores.

Y no se hará esperar el verdadero inicio: el proyecto y el edificio para el Gobierno Civil de Tarragona (1957), primer premio del concurso nacional y, a mi entender, primera obra maestra de De la Sota.

Será útil verlo junto a otros proyectos de la época, un tiempo en que la arquitectura moderna triunfaba en España incluso oficialmente el poblado de Entrevías, de Oiza y Romaní, es de 1956; el pabellón de Bruselas, de Corrales y Molezún, de 1958; el primer premio de la Delegación de Hacienda en San Sebastián, de Oiza, también de 1957. Si nos fijamos en este último, por ejemplo, veremos cómo Oiza, lejos ya del pasado academicista de Aránzazu o la Merced, se comporta ahora como un fundador de la arquitectura moderna: si en Entrevías había querido alcanzar a Oud, en San Sebastián parece buscar la superación de Mies. Ignorando la libertad del informalismo traído desde las influencias orgánicas, y como queriendo conjurar un pasado español en deuda aún con la modernidad, Oiza asume los postulados de la arquitectura ya no tan nueva y los lleva al extremo. El proyecto de San Sebastián, ayudado por el acero y el vidrio, se hará abstracto, matemático, como si no procediera de la pasión del hombre, sino de las originales fuentes de la función y de la tecnología. Ni un gesto empaña la fría y cuadrículada disposición de la planta; ninguna concesión compositiva estorbará la automática fachada, cercana al dibujo de Steimberg del edificio como ficha de papel milimetrado.

Y nada tan lejos de Alejandro de la Sota, donde un lenguaje no muy lejano construye un organismo de intenciones arquitectónicas bien distintas. Su organización interior se concibe por medio de principios de composición, en una versión modernizada, y modelados con la ayuda de sutiles pero firmes gestos plásticos. Se cuidan las figuras de la planta en cuanto tales —así, por ejemplo, la cuadrada torre y sus divisiones internas— y se insinúan temas conceptuales y numéricos. La abstracción de plantas y fachadas no es matemática o funcional —no alude a una arquitectura programada por la razón, casi por la máquina—, sino que está, por el contrario, al servicio de un ideal de forma, de un ideal estético que ya hemos adelantado y que empieza en este caso a tener lugar.

El exterior es aún más claro: los principios y gestos compositivos, procedentes tanto de las reglas académicas transformadas como de las figuraciones modernas, dotan de «carácter» al edificio, que alcanza así tanto un contemporáneo «empaquetado oficial» como una elegancia

cia y brillantez que se nos antojan *terragnianas*. Creo que se trata, sin duda, de uno de los más bellos ejemplares del estilo internacional español, valga la paradoja.

La componente plástica y compositiva de don Alejandro consigue en él una de sus versiones más afortunadas y continuas. La libertad informalista ha desaparecido y sus gestos son ahora contenidos o tensos, pues su naciente espiritualismo se presenta un tanto metafísico, congelado, buscando una perfección pura, casi irreal, de la forma. La tersura de las caras que configuran el volumen —en los que el despiece pétreo logra ser trama y los huecos planas figuras sobre plano fondo—, y la precisión compositiva y monumental, nos hacen ver cómo en el edificio queda presente su origen: el dibujo; la idea de que la arquitectura puede responder con exactitud a aquellos mecanismos mentales y abstractos, pero plásticos, que quedaron plasmados en el diagrama. Los dibujos de De la Sota empiezan desde aquí a ser esquemáticos, precisos, ideales; pero no proceden por simplificación de la realidad, sino que proyectan una realidad simplificada: no llegará luego la *sucia materia de la construcción*, pues todo el esfuerzo está puesto en vencerla, en dominarla; en lograr que, dócil, cumpla el dibujo. El edificio deviene composición pura y, en extremo, espíritu, vencimiento de la materia para servir la Idea.

El gimnasio para el Colegio Maravillas, en Madrid, puede considerarse el hito siguiente de su obra (1962), fue ésta, con el tiempo, muy ampliamente aceptada, siendo la obra maestra con la que empieza a consolidarse el mito sotiano. Presenta muy diversos componentes y contiene también, a mi juicio, el germen de un equívoco, de una lucha irresuelta que dividirá en dos sus intenciones.

Pues mientras la arquitectura moderna se va liberalizando, convirtiéndose en orgánica y acercándose a la escultura y a los temas puroformales, la arquitectura de De la Sota se va «espiritualizando» cada vez más, convirtiéndose en más diagramática y evitando los gestos plásticos y compositivos como defensa de los dogmas modernos. Desde el plasticismo de los poblados y el espacialismo de los años cincuenta, De la Sota emprenderá su ascesis lingüística, expresiva de la pureza y perfección que transforma en obra real las ideas. Con sus compañeros desviados por las tendencias orgánicas, asumirá, casi en solitario, la predicación de la «buena nueva»; pero el papel de profeta fiel —de intelectual que defiende una ideología, una verdad— entrará en conflicto con el artista sutil y brillante que es, y en una batalla

no siempre positiva. El intelectual llevará al artista por el camino ascético y ambas personalidades lucharán en las distintas obras con muy diferente éxito para ambos y para éstas.

Creo que el Maravillas puede considerarse el punto de inflexión en que arranca este camino intelectualista y ascético, y que en él las dos tendencias están equilibradas y en provecho positivo de la obra. Pues los dogmas modernos (técnica, función, lenguaje simple dictado desde ellas, sinceridad constructiva...), o los apriorismos estilísticos que se aceptan, son entendidos como *material* compositivo a partir del cual la arquitectura, no contenida en ellos, se produce. Pues la cualidad del edificio está principalmente en la espacialidad interior, en el gesto de la cubierta del gimnasio y la apertura a la luz, en la bella disposición del edificio como muro de contención..., esto es, en la sección, en suma. El dibujo de la sección, bellísimo, se presenta como matriz primera del proyecto, como idea suprema a conseguir: no como croquis previo del que todo parte, sino, por el contrario, como feliz y trabajoso hallazgo. En la sección queda expresado el armónico acuerdo entre las partes y la firmeza, así de la Idea, cuya conseguida espacialidad constituyó un momento muy original y comparable a los hallazgos que, más adelante, podrá construir y harán popular a Stirling. La realización fue prueba de la maestría del autor, de su talento plástico y de su delicada y afortunada manera.

Después del Maravillas cabe citar al edificio para el CENIM, en Madrid (1965), muy logrado en su condición prosaica y moderada, o las viviendas en Salamanca (1965), donde se pone a prueba el lenguaje moderno para responder a las entonces llamadas preexistencias ambientales. Las dos componentes sotianas, la intelectual y la plástica, se utilizan en estas obras con especial habilidad, y en favor del *carácter* reclamado por cada una. Así el CENIM, más inclinado del lado dogmático, purista, fiel a principios modernos más propios para su naturaleza de edificio técnico. Las viviendas de Salamanca, más conducidas por los recursos artísticos del autor.

El Colegio Mayor César Carlos, en Madrid (1968), edificio que, a mi parecer, constituye también otro hito en su obra, es muy distinto: tan extraño como estéticamente afortunado.

Se divide en dos elementos diferentes, separados y clasificados según su función: el centro de servicios comunes y administrativos y el pabellón de dormitorios, unidos ambos por un artificioso cordón umbilical subterráneo. Nótese el parecido que la disposición tiene

con un *organigrama*, si se recuerda el nombre que se dio a los diagramas de función: el pasillo, línea casi literal del organigrama, une las funciones privadas con las colectivas o centrales, desarrollándose luego cada edificio independientemente, y unificados sólo por los materiales de acabado y el diseño de una mano común. El centro de servicios se planteará con el carácter de una casa unifamiliar, incluso con mucha semejanza con construcciones verdaderamente domésticas del propio De la Sota.

En cuanto al pabellón de dormitorios, un esquema funcional de doble torre de viviendas se superpone a una idea formal independiente de éste: las dos torres adquieren una simetría monumental, siendo las grandes pilastras de un arco de triunfo cuyo entablamento será el gimnasio y que encuentra su podio en el volumen de la biblioteca.

No cabe duda de que una organización formal semejante no está entre las habituales para una residencia universitaria, lo que hace que el *carácter*, tan cuidado en otras ocasiones, quede aquí tergiversado. Aunque lo verdaderamente curioso sea, en realidad, el diálogo arquitectónico entre ambas piezas, la residencia y el centro, diálogo tal vez un tanto antropomórfico y, así, metafísico, extraño: aparece como inexplicable tanto el tratamiento monumental del pabellón de dormitorios como la excesiva distinción y falta de ligadura que, a despecho de la igualdad de sus acabados últimos, tienen ambas partes.

No cabe duda de su gran belleza, por otro lado, al servicio de la que está puesta en juego la sabiduría compositiva del autor. Y obsérvese cómo esta conseguida calidad formal continúa en la línea de la abstracción, del sometimiento a la idea, presa en el dibujo, que desde Tarragona le acompañará siempre, y que, como allí, alcanza en este caso cualidades pictóricas en el tratamiento de los planos y de los volúmenes. Cualidades bien expresadas por algunas fotografías y por la interpretación del artista Francisco López Hernández que ilustra nuestra portada.

La plaqueta verde, como un color mezclado en la paleta, ayuda a entender la deseada continuidad de la forma, contraria a la real discontinuidad de la materia; la delicada y permanente epidermis pone en valor la pureza e idealidad de la composición, sin que a una tal cuestión parezca obstáculo el llegar a utilizar criterios constructivos discutibles o de escasa durabilidad.

La fuerza del esquema queda, en el César Carlos, complicada con la superposición de intensos criterios plásticos, visuales, llevándose el juego de una tal dualidad hasta el final.

Será el proyecto para el concurso del edificio Bankuni3n donde el esquema puro, el diagrama, tomará, a mi entender, una fuerza máxima.

Allí la idea sublima el ejemplo corbuseriano de la casa Domin3: una superposici3n de planos horizontales, los forjados, envueltos por una pared cristal. El espacio moderno ya convencional —aquel que supervalor3 la planta libre, pues habí3 perdido la libertad del espacio real, de la secci3n— se propone en su extrema radicalidad, valorando su simple y esquemática pureza. Aunque De la Sota parece forzar la libertad del espacio perdido: las dobles alturas y las rajas de los forjados liberan la inmaterial fachada en la persecuci3n del imposible espacio total. El diseño de los diagramas habla de su condici3n absolutamente abstracta; el acristalamiento se presenta como trama, como concepto, reduciendo el aspecto del edificio a *grapho*, a idea pura.

Hubiera sido de gran inter3s ver a De la Sota, con su habitual delicadeza y sensibilidad, llevar adelante la construcci3n de este difícil ejercicio. Al tratarse de un concurso y no resultar elegido, no fue posible, y es lástima considerado en relaci3n con su obra, pues se trataba de su propuesta más arriesgada, más extrema. Aquélla en la que, por mor de modernidad, todo gesto compositivo pretendía erradicarse, someterse al dictado del diagrama.

Pero creo que los nuevos intereses arquitect3nicos que empiezan a estar en boga en aquellos ańos no fueron ajenos a esta postura tan extrema. La aventura orgánica española, iniciada con retraso, no irá más allá del ańo 1967 ó 1968, y el panorama internacional, abierto precisamente por los modernos, trae aires algo distintos a nuestro país. La influencia de críticos tan prestigiosos como el Banham de *Teoría y diseño...* dará paso a las vanguardias como Archigram o Friedman, a los métodos de Alexander, o a la admiraci3n de la obra de los ingenieros Fuller o Jean Prouvé, entre otras cosas bien conocidas. Es el momento en que, en las Escuelas, lo más progresista se considera la desaparici3n de la arquitectura en cuanto composici3n, en cuanto arte, creyendo encontrar a cambio —una vez más en la historia— métodos indudables de certeza, de raz3n.

Fue cuando algunos admiradores jóvenes quisieron ver a don Alejandro como el Jean Prouvé español, pasando incluso él mismo a ser partidario de tales ideas. El ejemplo de su arquitectura será entendido como la imagen de una modernidad más pura aún que en su

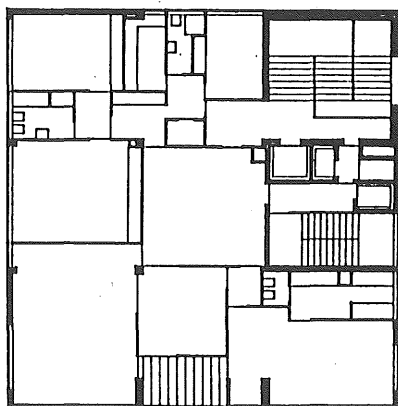
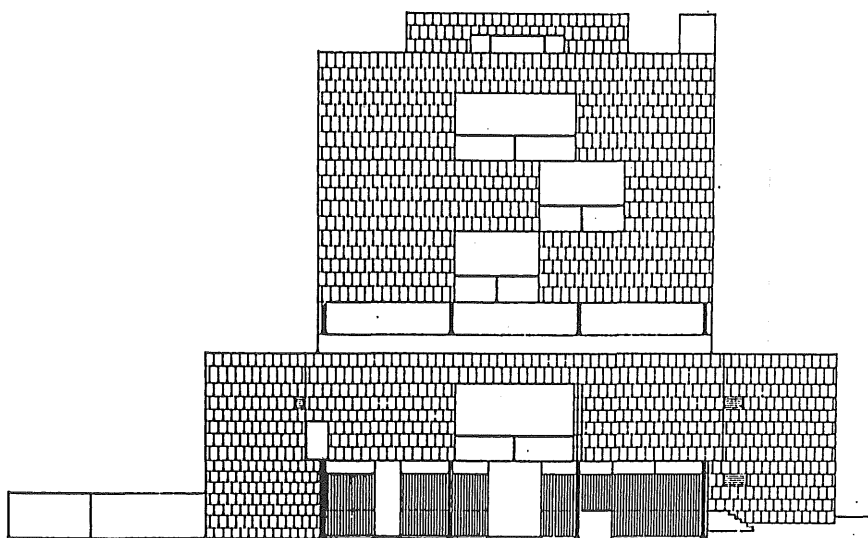
origen, como fidelidad cierta a los principios de función, técnica, sociedad, encarnando así el ideal de Banham, a quien habría desengañado incluso la *frivolidad* (el entendimiento de la arquitectura como arte de composición) de los grandes maestros. El modo de ser diagramático, estéticamente ascético y, así, la inmaterialidad, lo poco, serán distintivos de la forma en que este ideal se entendió en España, muy lejos de los contactos con el pop que mantuvo en Inglaterra. De la Sota sería aquí el hombre capaz de recoger aquellas lecciones de pureza y fidelidad, encarnando, al tiempo, un modelo estético próximo al de Mies. Pues la belleza de las obras de éste, como las de nuestro autor, no se entenderían como producto de la composición, del arte, sino de la lógica y la certeza: como el rostro de lo bueno.

Tales ideas tuvieron su peso en el Bankunión y, sin duda, en el edificio universitario para Sevilla (1972). Bien que ahora notemos que la composición —en cuanto inevitable decisión formal sobre la arbitrariedad implícita a cualquier acto de proyectos— tampoco podía estar ajena. (Lo que volvería a quedar claro en el edificio para la Caja Postal de Ahorros en Madrid [1973], donde lo sutil e intencionado de la composición dual empleada no logra esconderse tras el velo tecnológico.)

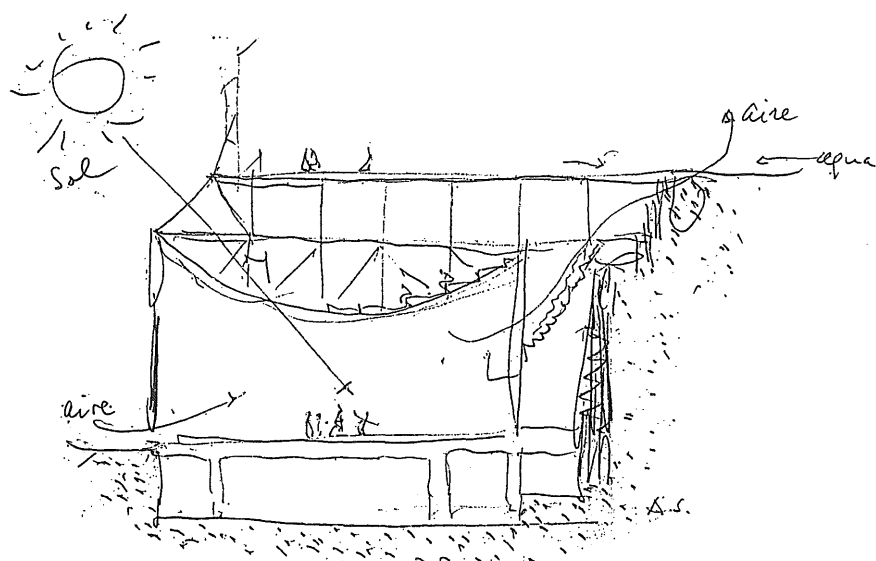
La empeñada fidelidad a los principios modernos, convertidos en creencias, y al lenguaje que se consideraba inseparablemente unido a ellos —entendido como expresión única del *espíritu de los tiempos*— alimentó el mito de De la Sota. Aunque el mito no fuera ajeno a su talento y a su sensibilidad.

¿Podrá conservarse ahora cuando tantos están ya lejos de aquella fe? Pues, más allá de las certezas y de las creencias, nos quedará su obra como arquitectura. Como arquitectura en cuanto arte. Podemos observarla, ya que es fácil que también así soporte la mirada.

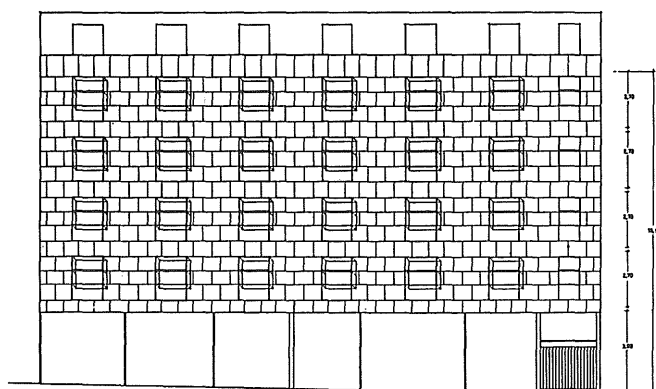
Antón Capitel 1981.

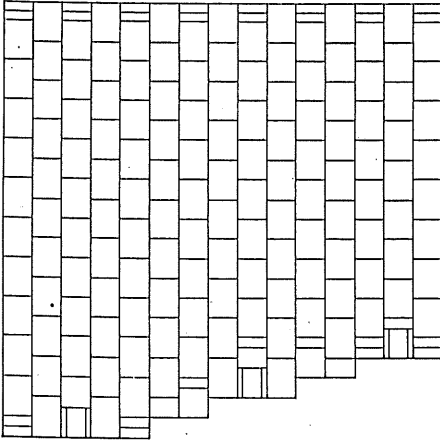


A. de la Sota: Edificio para Gobierno Civil en Tarragona.

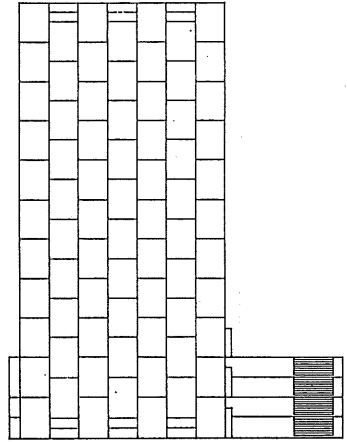


A. de la Sota: Sección del gimnasio del colegio Maravillas, Madrid, y edificio de viviendas en Salamanca.

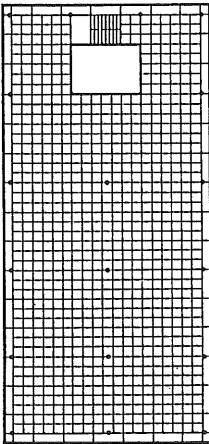




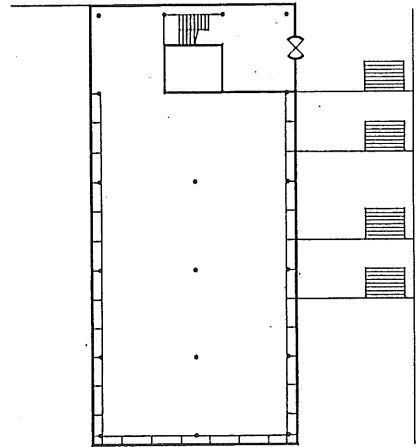
ALZADO SUR



ALZADO OESTE

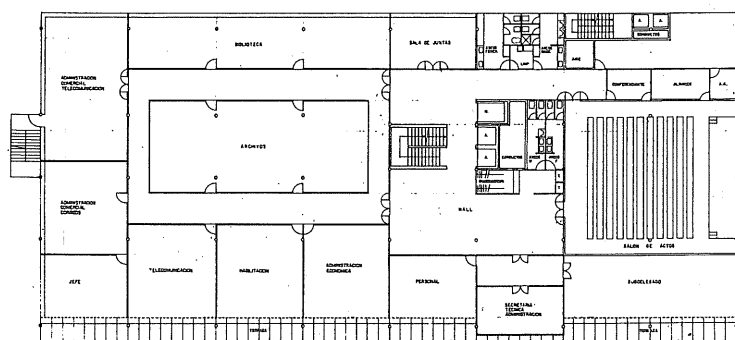
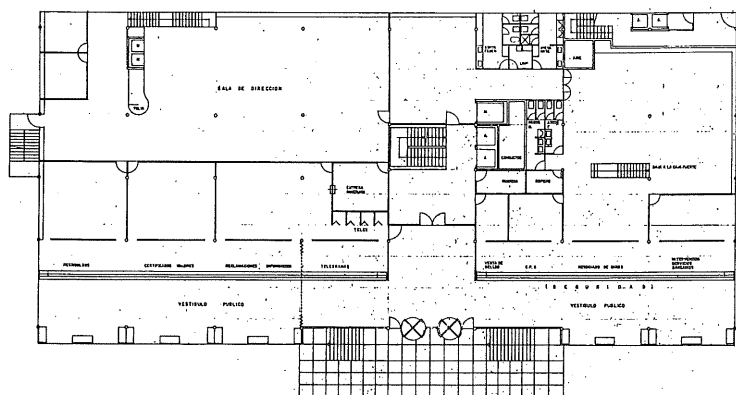
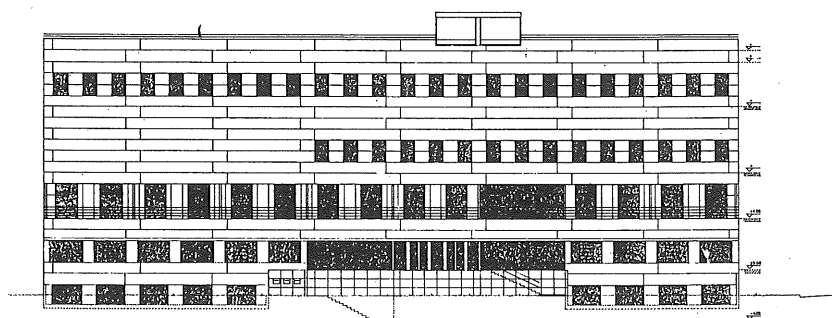


PLANTA GENERAL OFICINAS



PLANTA BAJA OFICINAS

A. de la Sota: Proyecto para el concurso del edificio Bankuni3n, Madrid.



A. de la Sota: Edificio de Correos en León.